

Wiederholungsstrukturen – aus literarischer Sicht

Am Beispiel von Thomas Manns *Tonio Kröger*

1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit werden anhand einer konkreten Textanalyse praktische und theoretische Fragen der Wiederholung in literarischen Werken erörtert. Durch den gewählten Gesichtspunkt und die Methode der Ausführung in Form von Zitaten und Kommentaren werden zwar die Möglichkeiten des Erklärungsversuchs wesentlich eingeschränkt, aber wir wollen über eine bloß exemplarische Belegung theoretischer Überlegungen grundsätzlich hinausgehen. Der Analyse selbst dürfte nämlich insofern ein Eigenwert zukommen, als zahlreiche, besonders in ihrer literarischen Gestaltung interessante Zusammenhänge, die hier mit Hilfe von Wiederholungsstrukturen aufgedeckt werden, in der uns bekannten Thomas-Mann-Literatur¹ nicht gesehen worden sind. Dementsprechend wird ja auch dieser Abschnitt etwas detaillierter dargestellt als der anschließende Teil theoretisch-methodologischer Folgerungen.

Trotz der Reihenfolge, die hier verfolgt wird, sind wir uns der Tatsache bewusst, dass die Ermittlung von Wiederholungen, wie auch jeder andere Schritt von Textanalysen, ein theoriegeleitetes Verfahren ist. Der fehlende theoretische Vorspann sollte nicht den Eindruck erwecken, dass Wiederholungen in literarischen Werken auf eine gleichsam selbstverständliche Weise, ohne irgendwelche theoretische Prämissen zu erfassen und zu erklären sind. Es geht einfach nur darum, dass die gleichen Kriterien, die im Falle eines theoretisch-methodologischen Rahmens auch explizit ausgewiesen sind, bei einem scheinbar rein empirischen Ansatz in impliziter Form verwendet werden. Das heißt aber: Jene Strukturprinzipien, die sich meist als die Endergebnisse einer Analyse darstellen, sind eigentlich keine Endergebnisse, sondern die stillschweigenden Voraussetzungen der Analyse selbst.² In Wirklichkeit wird nämlich der Text praktisch von vornherein aufgrund dieser ‚Endergebnisse‘ strukturiert. Gemeint ist natürlich nur jene endgültige Strukturierung, die als die Analyse schlechthin gilt und nicht der lang-

1 Siehe dazu folgende Werke: Koopmann, Helmut: Thomas Mann. Konstanten seines literarischen Werks. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975; Jendrieck, Helmut: Thomas Mann. Der demokratische Roman. Düsseldorf: August Bagel 1977; Kurzke, Hermann: Thomas Mann Forschung 1969–1976. Ein kritischer Bericht. Frankfurt am Main: Fischer 1977; Kurzke, Hermann: Thomas Mann: Epoche, Werk, Wirkung. München: Beck 1985.

2 Vgl. Bernáth, Árpád: Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten. In: Petőfi S., János / Olivi, Terry (Hg.): Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung / From verbal constitution to symbolic meaning. Hamburg: Buske 1988 (= Papiere zur Textlinguistik. Bd. 62), S. 179–183.

wierige, oft widersprüchlich-inkohärente Entstehungsprozess der Strukturierung selbst. So sind auch in unserem Fall die expliziten Resultate, die sich aus der Analyse der Wiederholungen ergeben, bereits als implizite Prinzipien im Analyseverfahren mitenthalten. Wäre dem nicht so und würde man nicht von Anfang an mit einer impliziten Theorie operieren, dann könnte man wahrscheinlich nicht einmal die Wiederholung als solche erkennen, dass heißt die wiederkehrenden Textsequenzen von den nichtwiederkehrenden Textsequenzen unterscheiden. Geschweige denn von der Ermittlung solcher, meist durchaus relevanten Wiederholungen, die sich textuell gar nicht manifestieren oder nicht unmittelbar zugänglich sind.

Dieses Ineinander-verwoben-Sein praktischer und theoretischer Aspekte dürfte verständlich machen, warum die konkrete Textanalyse und die allgemeine theoretischen Konsequenzen nicht strikt voneinander getrennt werden und warum auch gleich am Anfang eine kurze theoretische Auseinandersetzung angebracht ist. Immerhin wird die theoretische Verarbeitung der Wiederholungsproblematik im Wesentlichen bis zum abschließenden Abschnitt aufgeschoben. Dort wird zuerst eine literarische Erklärungstheorie von Texten umrissen, die imstande sein sollte, die praktischen Analyseschwierigkeiten der Wiederholungsfragen konsistent und kohärent zu formulieren und sie somit zugleich auch theoretisch transparent zu machen. Es handelt sich dabei um Probleme, wie man Wiederholungen als solche überhaupt identifizieren kann, welche grundsätzlichen semantischen Typen von Wiederholungen unterschieden werden können und warum sich bestimmte Wiederholungen als literarisch relevante, andere dagegen als literarisch nichtrelevante ausweisen. Ferner ist auch der Intuition Rechnung zu tragen, dass selbst die literarisch relevanten Wiederholungen innerhalb des fraglichen Erklärungssystems über unterschiedliche Funktionswerte verfügen.

Es ist unschwer einzusehen, dass die Antworten auf diese und ähnliche Fragen in erster Linie mit dem Konzept der literarischen Erklärung zusammenhängen, das aus diesem Grunde unter praktischem wie theoretischem Aspekt im Mittelpunkt der Arbeit stehen soll. In den Analyseteilen und den theoretischen Ausführungen wird es gleichermaßen darum gehen, unsere Grundthese von verschiedenen Seiten her zu beleuchten und plausibel zu machen: Wiederholungen sind nicht deswegen literarisch – und von nun an ist auch die bisherige Redeweise von Wiederholungen in literarischen Werken zu präzisieren –, weil sie etwa in literarischen Werken vorkommen, sondern vielmehr darum, weil sie literarisch erklärt werden.

2. *Tonio Kröger*: Ein erster Überblick³

Die Erzählung gliedert sich formal in neun Erzählungen, von denen die ersten drei, die vierte und die fünfte sowie die sechste bis achte eine jeweils enger zusammenhängende Einheit bilden. Die abschließende neunte Erzählphase grenzt sich deutlich gegen die dritte Einheit, das heißt die Erzählphasen 6, 7 und 8 ab. Die innere Verbindung der einzelnen Erzählphasen zeigt sich zunächst unter thematischem Aspekt.

Die ersten drei Erzählphasen behandeln die Jugend von Tonio Kröger, die in seiner Vaterstadt und dann die in Italien verbrachte Zeit. Am Anfang wird von dem Verhältnis des 14-jährigen Tonio zu Hans Hansen berichtet. Das Gesamtthema klingt hier bereits an: Tonio Kröger als künstlerische-intellektuelle Existenz sieht sich von der Teilhabe am Leben der „Normalen“ ausgeschlossen, obwohl er sich, wie seine Liebe zu Hans Hansen zeigt, nach dem Leben, nach der Bürgerlichkeit sehnt. Für die Charakterisierung der beiden Pole werden Motive wie ‚Blondheit‘, ‚Blauäugigkeit‘, ‚Springbrunnen‘, ‚Walnussbaum‘, ‚Meer‘, ‚Vater‘, ‚Mutter‘, ‚Zigeuner im grünen Wagen‘, ‚Don Carlos‘ und ‚Pferdebücher‘ eingeführt, die dann im Laufe der Erzählung mehrfach, in ursprünglicher oder abgewandelter Form, wiederkehren⁴. Der zweite Abschnitt stellt Tonios Beziehung zu Ingeborg Holm dar, die, ähnlich wie Hans Hansen, blond und blauäugig und für Tonio die reine Verkörperung des Lebens ist. Aufgegriffen wird auch das Thema der Ausgeschlossenheit vom Leben, und es erscheint der Tanz als neues Lebensattribut. Die dritte Phase beschreibt den symbolischen Ausscheidungsprozess Tonios aus dem Leben: Zuerst stirbt die Mutter seines Vaters, dann der Vater selbst. „Nach Jahresfrist“ vermählt sich Tonios Mutter „mit einem Musiker, einem Virtuosen mit italienischem Namen, dem sie in blaue Fernen“ folgt (291). Auch Tonio verlässt daraufhin die Heimatstadt und zieht nach Italien, in die Heimat der Kunst. Gegenüber seinem Sein in der nordischen Heimatstadt, umgeben von Leben, will er nun das Tonio-Sein seines Wesens im Süden, umgeben von Geist und Kunst, verwirklichen.

Nach dem Scheitern seines Vorhabens kommt er nach München zurück, hier trifft

3 Bei der Analyse der Erzählung wird die Frankfurter Ausgabe von Thomas Manns Werken zitiert: Mann, Thomas: *Tonio Kröger*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. Frankfurter Ausgabe. Hg. von Peter de Mendelssohn. Band: *Frühe Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer 1981, S. 273–341. Kursiv gedruckte Stellen sind meine Hervorhebungen, K.Cs.

4 Bei der kurzen Charakterisierung der einzelnen Erzählphasen in *Tonio Kröger* übernehme ich im Folgenden das Resümee von Helmut Jendreich (1977). Die Motive, die von Jendreich anhand der ersten Erzählphase aufgezählt werden, sind zwar wichtig, aber sie wurden in der Thomas-Mann-Literatur bereits oft und hinreichend erklärt, sodass hier auf eine erneute Behandlung zugunsten weniger bekannter Zusammenhänge verzichtet wird. Im Analyseteil werden die Ausdrücke ‚Motiv‘, ‚motivische Wiederholung‘, ‚motivische Entsprechung‘, ‚motivische Beziehung‘ usw. – der einfacheren Redeweise halber – im Sinne des späteren Terminus ‚textinterne‘ bzw. ‚textintern-motivische‘ Wiederholungen aus dem theoretisch-methodologischen Rahmen gebraucht.

er sich in der vierten und fünften Erzählphase mit Lisaweta Iwanowna, mit der er ein langes Gespräch über das eigentliche Grundthema, über den „Antagonismus von Kunst und Leben“⁵ führt. Der nunmehr erwachsene Tonio, der „ein wenig jenseits der Dreißig“ ist, fühlt sich am Ende „erledigt“, da Lisawetas Urteil lautet: „Sie sind ein Bürger auf Irrwegen, Tonio Kröger – ein verirrter Bürger“ (307).

Die Abschnitte 6, 7 und 8 handeln von der Heimkehr, genauer von dem kurzen und seltsamen Besuch in seiner Vaterstadt und der Reise nach Dänemark. Diese Reise „gen Norden“ in der sechsten Phase führt ihn zuerst nach Hause, wo er vieles verändert vorfindet. Die neue Begegnung mit der bürgerlichen Wirklichkeit ist zunächst enttäuschend: Der Künstler Tonio muss sich wieder als einer fühlen, der von der bürgerlichen Normalität ausgeschlossen oder ihr wenigstens verdächtig ist. Im siebenten Kapitel findet die Meerfahrt nach Dänemark statt, die als ein Prozess der Wiedervereinigung mit dem Leben zu verstehen ist. Kopenhagen erscheint ihm als das Spiegelbild der Vaterstadt, er findet Verlorenes wieder. „Allerwegen“ sieht er Blauäugige und Blonde, wie er sie in der Nacht erträumt hat, die er in seiner Vaterstadt verbrachte. Die achte Phase erzählt von Tonios Ferienaufenthalt in dem Badeort Aalsgaard. Ein Tanzabend, ein kleines „Ballfest“ wird veranstaltet, an dem er in einem dänischen Paar visionär Hans Hansen und Ingeborg Holm wiederbegegnet. Er spricht sie nicht an, er bleibt auch weiterhin distanziert, aber er findet doch in die Heimat, zum Leben zurück:

Er entkleidete sich, legte sich zur Ruhe, löschte das Licht. Er flüsterte zwei Namen in das Kissen hinein, diese paar keuschen, nordischen Silben, die ihn seine eigentliche und ursprüngliche Liebes-, Leides- und Glückesart, das Leben, das simple und innige Gefühl, die Heimat bezeichneten. (338f.)

Kapitel 9 enthält einen Brief, den Tonio, um den in München angefangenen Dialog fortzusetzen und abzuschließen, an Lisaweta schreibt. Er ist „eine resümierende Reflexion über das Verhältnis von Bürger- und Künstlertum, Leben und Kunst und endet mit einem Programmentwurf für Tonios zukünftiges literarisches Schaffen“⁶.

Selbst die Aufzählung der wichtigsten Ereignisse zeigt, dass innerhalb der vier Einheiten der Erzählung je eine auffällige Parallele zwischen der ersten und dritten sowie der zweiten und vierten Einheit besteht. Die dritte bzw. die vierte Einheit können als die variierte Wiederholung der ersten bzw. der zweiten Einheit angesehen werden. Es genügt, wenn hier nur auf einige, teilweise bereits angeführte Ereignisse hingewiesen wird: auf die Spaziergänge in der Vaterstadt in den Kapiteln 1 und 6, auf die Tanzabende bei der Konsulin Husteede und in Aalsgaard in den Kapiteln 2 und 8, auf das wiederholte, nunmehr gemeinsame Erscheinen von Hans Hansen und Inge Holm als dänisches

5 Siehe Jendreek 1977, S. 178.

6 Siehe ebd., S. 179.

Paar oder auf die motivische Entsprechung von François Knaak und dem Postadjunkt in Aalsgaard bzw. der Figur von Magdalena Vermehren und dem im Tanz ebenfalls hingefallenen blassen Mädchen. Noch offensichtlicher ist die Übereinstimmung zwischen dem bereits erwähnten Dialog von Tonio und Lisaweta und dem für Lisaweta bestimmten Brief Tonios, der das frühere Gespräch und die Erfahrungen der nordischen Reise miteinander zu verbinden und zu analysieren sucht.

In der Beziehung dieser größeren Einheiten haben mehrere Forscher⁷, nicht wenig durch Thomas Manns eigene Bemerkungen zur Anwendung musikalischer Leitmotivtechnik in seinem Werk motiviert, die Analogie einer musikalischen Form erblickt. Der Aufbau von Tonio Kröger wurde mit der Struktur einer „sonata allegro“ verglichen. Der Formel A – B – A* – Coda soll demnach die dargestellte Gliederung der Geschichte entsprechen: Erzählphasen 1, 2, 3 (= A) – Erzählphasen 4 und 5 (= B) – Erzählphasen 6, 7 und 8 (= A*) – Erzählphase 9 (= Coda).

Eine solche Strukturierung der Geschichte kann man einerseits für berechtigt halten, weil sie in erster Annäherung den Überblick und die systematische Aufdeckung globaler Zusammenhänge wesentlich erleichtert. Problematisch ist zum anderen jedoch, dass die musikalische Analogie naturgemäß nur auf beschränkte Aspekte und Ebenen literarischer Werke ausgedehnt werden kann. Außerdem stellt sich auch unter diesem Aspekt die Frage, in welcher Hinsicht die nachgewiesene Sonatenform eine spezifisch Thomas Mannsche Sonatenform ist. In der nachfolgenden Analyse wollen wir unter anderem dafür argumentieren, dass solch besondere Merkmale, gerade weil sie sehr sprachabhängig und sprachverbunden sind, nicht oder zum großen Teil nicht in den durch musikalische Formen erfassten Strukturen zu finden sind. Sie sind in einem Bereich, nämlich im literarischen Bereich, untergebracht, der mit dem der Musik nicht oder nur in einem metaphorischen und nicht operationalisierbaren Sinne zusammenfällt und daher auch mit dem methodischen Apparat der Musikwissenschaft nicht hinreichend beschrieben und erklärt werden kann.

3. *Tonio Kröger*: Grundthematik und Wiederholungsstrukturen

Wovon eigentlich die Erzählung handelt, wird aus philosophischer Sicht von Helmut Jendreich überzeugend zusammengefasst:

7 Hier sei nur auf die *Tonio-Kröger*-Arbeit von Izabella Vargha hingewiesen. Die Verfasserin beruft sich in ihrer Analyse – ohne nähere Angaben – auf Basilius' *Thomas Mann's Use of Musical Structure in Tonio Kröger*, woher auch die Bezeichnung „sonata allegro“ und die nachfolgende Einteilung der Erzählung in vier größere Einheiten stammen sollte. Vargha, Izabella: *Sonatenform und Wiederkehrsgedanken in Tonio Kröger*. Eine Werkanalyse mit besonderer Berücksichtigung literaturtheoretischer Probleme. Universität Szeged 1966 (Manuskript).

Thematisch steht die Novelle im Problemzusammenhang von Thomas Manns Reflexion über das Verhältnis von Kunst und Leben, künstlerischem und bürgerlichem Dasein. Sie ist eine frühe Ausgestaltung der Frage des Künstlers nach seinem Wesen und Selbstverständnis, die sich in ihrer mythischen Dimension zur Fundamentalfrage nach dem Verhältnis von theoretischer und praktischer, kontemplativer und aktivistischer Existenz und der Polarität von Ästhetizismus und Leben ausweitet. Kontemplativ-theoretische und aktivistisch-praktische Lebenshaltung werden in der erzählerischen Analyse von Thomas Mann als die zwei polaren Urformen und Urmöglichkeiten menschlichen Daseins begriffen, so daß die Gestalt Tonio Krögers zur Repräsentation menschlichen Seins zwischen den existentiellen Möglichkeiten Kunst und Leben wird und die Novelle sich selbst als Modell einer Analyse der Problematik menschlichen Seins zwischen Ästhetizismus und Lebensaktivismus erweist [...]. Die Basis dieser Auseinandersetzung bildet Schopenhauer mit seiner Philosophie von der Erlösung des Menschen durch die Kunst. Die kritische Gegenposition findet Thomas Mann in Nietzsches aktivistischem Willen zum Leben.⁸

Obwohl sich Jendreiëks philosophische Auslegung des Grundthemas in einem umfassenden problemgeschichtlichen Kontext als durchaus zutreffend erweisen kann, wird sie dem literarischen Aspekt – und dies bezieht sich auch auf die Textanalyse – keineswegs gerecht. Wir sind zwar selbst davon überzeugt – an diesem Punkt scheint sich unser Herangehen mit dem geistesgeschichtlichen Konzept zu überlappen –, dass die Textwelten literarischer Werke Modelle abstrakter Wertsysteme darstellen. Es ist jedoch so, dass diese abstrakten Wertsysteme, im Gegensatz zum geistesgeschichtlichen Konzept, durch eine fiktionale Betrachtungsweise und aufgrund der Textwelten selbst aufgestellt werden. Das heißt: Was Leben und Kunst in der Erzählung bedeuten, hängt primär mit der Geschichte, mit den Eigenschaften und Beziehungen ihrer Figuren, mit der Struktur der Ereignisse zusammen. Ihre literarische Erklärung wird letztlich diese Kategorien und Prinzipien festlegen und zu einer Hierarchie von Hypothesen zusammenschließen. Die auf solche Weise mittels eigener Strukturen erzeugten und nicht einfach übernommenen Wertordnungen lassen sich dann mit schopenhauerschen oder nietzscheanischen Kategorien bzw. Vorstellungen vergleichen, die in vieler Hinsicht ähnlich sein können. Dennoch: Nur wenn die Erklärungssysteme von dem Text bzw. von der Textwelt ausgehend konstruiert werden, werden sich die literarischen Sinn- und Wertstrukturen in ihrem vollen Reichtum und in ihrer vollen Differenziertheit entfalten. Wenn dagegen die Texte bzw. Textwelten als Interpretation vorgegebener Wertordnungen – wie der „schopenhauersche Wille zur Kunst“ bzw. „Nietzsches Wille zum Leben“⁹ – angesehen werden, dann wird die kreative Rolle und Eigenwertigkeit literarischer Strukturen geradezu aufgehoben, weil sie nicht etwas zustande bringen, sondern etwas bereits Bestehendes abbilden sollen. Wir sprechen zwar in beiden Fällen von Leben und Kunst – sie bilden ja ganz offensichtlich als fundamentale Opposition das Strukturprinzip der Erzählung,

8 Jendreiëk 1977, S. 174-175.

9 So die Kapitelüberschrift in Jendreiëk 1977, S. 180.

aber der Referenzbereich der Begriffe ist wesentlich anders. Ist die Kategorie Leben zum Beispiel das Ergebnis literarischer Erklärung, dann bezeichnet sie ein vielfältiges Bedeutungsnetz globaler und feinstruktureller Zusammenhänge, das die gesamte Textwelt durchwebt und das mittels Wiederholungsstrukturen verschiedener Typen und Ebenen zu einem Ganzen organisiert wird. Ist sie jedoch das Ergebnis nichtliterarischer Erklärung, dann erfasst sie meistens nicht einmal jenen Bedeutungsumfang, der ihr in der jeweiligen, als Ausgangspunkt dienenden Disziplin zukommt, von der Möglichkeit einer semantischen Bereicherung oder Neuetablierung ganz zu schweigen.¹⁰ Trotz der sprachlichen Übereinstimmung werden also die Begriffe im Folgenden im Sinne der getroffenen Unterscheidungen gebraucht.

Die Grundproblematik der Erzählung lässt sich nun, etwas abweichend von Jendricks Formel, als eine Frage formulieren: Besteht in irgendeiner Form die Möglichkeit, Kunst und Leben, eine kontemplativ-ästhetische und eine aktivistisch-praktische Existenzweise miteinander zu vereinbaren, ohne dabei die eine oder die andere zugunsten der anderen aufheben bzw. einschränken zu müssen?

Die Erzählstruktur von *Tonio Kröger* kann einerseits als eine Reihe von letztendlich gescheiterten Vereinbarungsversuchen angesehen werden. Es gibt nämlich eine durchgehende Tendenz, wonach immer wieder versucht wird, das Leben in der Kunst oder die Kunst im Leben aufzuheben. Unabhängig davon dominieren in der ersten (Kapitel 1, 2 und 3) und in der zweiten (Kapitel 6, 7 und 8) größeren Erzähleinheit zwei einander entgegengesetzte Strukturprinzipien. Zuerst vollzieht sich ein Prozess, in dem Tonio Kröger symbolisch aus dem Leben ausscheidet und sich voll der Kunst widmet: Er wusste, „daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein“ (294). Im zweiten Teil versucht er sich dann wieder in das verlassene Leben zu integrieren, indem er den Bereich der Kunst im früheren Sinne immer mehr verlässt.

Gegenüber den gescheiterten Vereinbarungsversuchen gibt es andererseits von vornherein eine Reihe von verborgenen und letztlich wohl erfolgreichen Vereinbarungsversuchen, die das Leben als Kunst und die Kunst als Leben erscheinen lassen.

Vor der Analyse wollen wir uns noch kurz der Frage zuwenden, wie und aus welchem Grund eine gewisse Versöhnung von Leben und Kunst am Ende erfolgt. Es wird sich herausstellen, dass dieser tief in Tonio Krögers Persönlichkeit angelegte Zwiespalt (Tonio vs. Kröger) nicht etwa durch eine geglückte Verbindung von zwei unabhängigen, einander ausschließenden Bereichen harmonisiert wird. Vielmehr geht es darum, dass sich die Betrachtungsweise verschiebt und dabei – zunächst noch unbewusst, später

10 Für eine ausführlichere Darstellung des Problems ‚literarische‘ bzw. ‚nichtliterarische Erklärung‘ siehe Abschnitt 6 der vorliegenden Arbeit, sowie Bernáth, Árpád / Csúri, Károly: „Mögliche“ Welten unter literaturtheoretischem Aspekt (siehe dieser Band) und Bernáth, Árpád / Csúri, Károly: Remarks on Literary Text-Explanation. In: Quaderni di Semantica 6 (1985), 1, S. 53–64.

immer bewusster – eine Art Zeichensprache erkannt und erworben wird, die das Wie des Lebens, die Art und Weise des Lebens, das heißt das Leben in seiner ästhetischen Möglichkeit erblicken lässt. Zu den Elementen dieser ästhetischen Sprache des Lebens gehören unter anderem das Licht, der Klang, der Duft, die Bewegung, die Formlosigkeit und die Unendlichkeit.

Diese Zeichensprache ist in der Geschichte und damit auch in Tonios Leben von Anfang an vorhanden, sie ist jedoch kaum merklich, in der Jugendzeit dominieren andere, scheinbar wichtigere Probleme. Bedeutend wird sie erst nach dem Italienaufenthalt, nach der beinahe tödlichen Trennung von Leben und Kunst. Ihre Rolle verstärkt sich immer mehr auf dem Wege, der in die Vaterstadt, dann nach Dänemark, das heißt in das Leben zurückführt. Es handelt sich immerhin auch in diesem Falle nicht um eine kognitive, sondern eher um eine sensuelle Bewusstwerdung, um eine durch die Sinne vermittelte und ermöglichte unmittelbare „Vereinigung“ (324), „Reunion“ (329) mit dem mystisch anmutenden, mit dem zugleich sinnlichen und übersinnlichen Leben (328).

Kompliziert und widersprüchlich wird manchmal dieser Prozess in der erzählten Welt, wenn man nicht erkennt, dass es auch eine Gegensprache, eine Art natürliche Kunstsprache gibt, die ebenfalls von Anfang an einen Teil der Geschichte und von Tonios Leben bildet. Die Sprache des Lebens und die Sprache der Kunst, mit ihrem jeweiligen ästhetischen Anspruch, beruhen auf denselben Komponenten mit unterschiedlichem Vorzeichen: Licht als ‚Sonne des Südens‘, Klang als ‚Betonung eines Wortes‘ bzw. als ‚Musik‘, Duft als der ‚junge, süße Atem des Frühlings‘ bzw. als der ‚Geruch von Fixativ und Ölfarbe‘, die Formgebung als ‚verworrener und schemenhafter Kohleentwurf‘ bzw. als etwas ‚Rundes und Ganzes‘ usw. Im Verhältnis dieser kontrapunktierten Sprache von Leben und Kunst zeigt sich allerdings immer wieder eine deutliche Dominanzverschiebung, die mit der jeweils bestimmenden Beziehung Tonios zum Leben bzw. zur Kunst harmonisiert. Der Antagonismus von Kunst und Leben wird in der Erzählung mit dem Antagonismus von Geist und Leben gleichgesetzt:

Er ergab sich ganz der Macht, die ihm als die erhabenste auf Erden erschien, zu deren Dienst er sich berufen fühlte und die ihm Hoheit und Ehren versprach, der Macht des Geistes und Wortes, die lächelnd über dem unbewußten und stummen Leben thront. (291f.)

Die absolute Auflösung der Verschmelzung von Geist und Leben wie auch von Kunst und Leben erfolgt in dem Zusammentreffen von Sonne und Meer, in diesem – wie Tonio wenig später über Hans Hansen nachdenkend sagt – „Einverständnis mit Gott und der Welt“ (335):

Mehrere Tage war es trüb und regnerisch gewesen; jetzt aber spannte sich der Himmel wie aus straffer, blaßblauer Seide schimmernd klar über See und Land, und durchquert und umgeben von rot und

goldendurchleuchteten Wolken erhob sich feierlich die Sonnenscheibe über das flimmernd gekrauste, das unter ihr zu erschauern und zu erglügen schien. (329)

Wegen ihrer besonderen Wichtigkeit im Vereinigungsprozess wollen wir im Folgenden in erster Linie die Wiederholungsbeziehungen von Sonne und Meer verfolgen. Dies umso mehr, als in den Kontexten ihrer erneuten, meist variierten Wiederkehr alle wichtigen Elemente der Sprache des Lebens sowie der Sprache der Kunst regelmäßig erscheinen und stufenweise ein differenziertes System intertextueller Wiederholungsstrukturen etablieren.

Textzitate und Kommentare

Zitat 1 (Kapitel 1)

Die Wintersonne stand nur als armer Schein, milchig und matt hinter Wolkenschichten über der engen Stadt. Naß und zugig war's in den giebeligen Gassen, und manchmal fiel eine Art von weichem Hagel, nicht Eis, nicht Schnee. (273)

Kommentar

Die Sonne erscheint zunächst noch ohne Kraft, sie ist von der Stadt durch Wolken getrennt: Geist und Leben – wobei allerdings sich später diese Sonne des Nordens, gegenüber der Sonne des Südens, als lebensspendender Geist ausweisen wird – befinden sich in verschiedenen Sphären. Im Verlauf der Geschichte kommt es dann zu einem Durchbruch der Sonne durch die Wolken und damit zu einer Vereinigung von Geist und Leben, wie das die vorhin zitierten golden durchleuchteten Wolken, die sich feierlich über das erglühende Meer erhebende Sonnenscheibe vom Ende der Erzählung verdeutlichen dürften.

Zitat 2 (Kapitel 1)

Und diese Beschäftigung bereite ihm eine ganz ähnliche Genugtuung, wie wenn er mit seiner Geige [...] in seinem Zimmer umherging und die Töne, so weich, wie er sie nur hervorzubringen vermochte, in das Plätschern des Springstrahles hinein erklingen ließ, der drunten im Garten unter den Zweigen des alten Walnußbaumes tänzelnd emporstieg [...].

Der Springbrunnen, der alte Walnußbaum, seine Geige und in der Ferne das Meer, die Ostsee, deren sommerliche Träume er in den Ferien belauschen durfte, diese Dinge waren es, die er liebte, mit denen er sich gleichsam umstellte [...], Dinge deren Namen mit guter Wirkung in Versen zu verwenden sind und auch wirklich in den Versen, die Tonio Kröger zuweilen verfertigte, immer wieder erklangen. (276)

Kommentar

Eine Variation über das Verhältnis von Leben und Kunst ist hier zu beobachten. Tonio, umgeben vom Leben, versucht, die Kunst dem Leben anzupassen: Die Töne der Geige lässt er in das Plätschern des Springstrahles hinein erklingen. Andererseits will er das Leben durch die Kunst einfangen: Er verwendet die Namen der Dinge aus dem Leben in Versen, wo sie dann, in der Sprache der Kunst, in den Tönen einer Verssprache erklingen sollten.

Zitat 3 (Kapitel 2)

Die blonde Inge [...], sie war's, die Tonio Kröger liebte [...]. Wie geschah das? Er hatte sie tausendmal gesehen, an einem Abend jedoch sah er sie in einer gewissen Beleuchtung, sah, wie sie im Gespräch mit einer Freundin auf eine gewisse übermütige Art lachend den Kopf zur Seite warf, auf eine gewisse Art ihre Hand, eine gar nicht besonders schmale, gar nicht besonders feine Kleinmädchenhand zum Hinterkopfe führte, wobei der weiße Gazeärmel von ihrem Ellenbogen zurückglitt, hörte, wie sie ein Wort, ein gleichgültiges Wort, auf eine gewisse Art betonte, wobei ein warmes Klingen in ihrer Stimme war, und ein Entzücken ergriff sein Herz [...].

An diesem Abend nahm er ihr Bild mit fort, mit dem dicken, blonden Zopf, den [...] lachenden, blauen Augen [...], konnte nicht einschlafen, weil er das Klingen in ihrer Stimme hörte, versuchte leise, die Betonung nachzuahmen, mit der sie das gleichgültige Wort ausgesprochen hatte, und erschauerte dabei [...]. Aber obgleich er genau wußte, daß die Liebe ihm viel Schmerz [...] bringen müsse, daß sie überdies den Frieden zerstöre und das Herz mit Melodien überfülle, ohne daß man Ruhe fand, eine Sache rund zu formen und in Gelassenheit etwas Ganzes daraus zu schmieden, so nahm er sie doch mit Freuden auf. (283f.)

Kommentar

Der ganze frühere Motivkomplex wird hier wieder aufgenommen und weitergeführt. In mittelbar-verborgener Form kehrt zunächst das Sonnen-Motiv wieder. Zwischen dem Beginn der Erzählung und der Inge-Szene besteht nämlich eine strukturelle Parallele: Die „Beleuchtung“ entspricht der „Sonne“, die „Wolkenschicht“ dem „Gazeärmel“ und die nordische „Stadt“ wird durch das nordische „Mädchen“ ersetzt. Ein erstes Beispiel dafür, wie das Leben durch das Licht in seiner ästhetischen Perspektive gezeigt wird. Inge, wie man liest, ist an sich nicht besonders schön, sie hat keine besonders schmale und feine Kleinmädchenhand, sie fiel noch nie auf, obwohl sie Tonio schon „tausendmal“ gesehen hatte. Erst an diesem Abend und auch jetzt „in einer gewissen Beleuchtung“. Hier haben wir das erste Mal mit dem Wie, mit der entscheidenden Rolle der Betrachtungsweise bei der Verschmelzung von Kunst und Leben zu tun. Vorweggenommen wird in diesem Motiv erneut, wie bereits der erste Satz, unser erstes Zitat die gesamte Problematik und Entwicklungsstruktur der Erzählung im Keime enthielt, die gegenseitige Auflösung von Geist und Leben ineinander, die Durchdringung der „Sonne“ durch die „Wolken“ und ihre Begegnung mit dem „Meer“ als unendlichem Leben.

Bestimmend ist in der erörterten Szene die Art und Weise der Bewegung, wie Inge den Kopf zur Seite warf und wie sie die Hand zum Hinterkopf führte. Tonio ist es natürlich, der Inge in seine Betrachtungsweise einbezieht, das Leben mit der Kunst auf eine Weise vereinbart, dass eigentlich beide voneinander unabhängig bleiben und allein in Tonios Welt miteinander verbunden werden. Die früheren Töne des Lebens kehren nun im warmen Klingen von Inges Stimme wieder. Es geht auch diesmal darum, wie sie ein gleichgültiges Wort betonte. Das heißt, die Sprache des Lebens wird durch die Art der Betonung, durch eine ästhetische Perspektivierung in eine natürliche Musik verwandelt, ohne sich der Sprache der Kunst bedienen zu müssen. Die Musik der Stimme wird dann zu einer inneren Musik für Tonio, die sein Herz mit Melodien füllte.

Schließlich wird auch noch die grundlegende Kunst-Problematik, der Kontrast von Formgebung und Formlosigkeit angedeutet. Tonios Frieden wird zerstört, er findet nicht mehr die Ruhe, die dazu nötig ist, „eine Sache rund zu formen und in Gelassenheit etwas Ganzes daraus zu schmieden“. Das bedeutet aber: Die Sprache der Kunst, das Kunst-Rezept überhaupt wird durch das Eindringen des Lebens, durch sein mit Melodien überfülltes Herz gestört. Hier nur noch eher unbewusst-emotional, ohne eine Alternative zu bieten, aber schon als Zeichen künftiger Änderungen, die mit der „Reise gen Norden“ ihren Anfang nehmen werden.

Zitat 4 (Kapitel 3)

[Tonio] ergab sich ganz der Macht, die ihm als die erhabenste auf Erden erschien, zu deren Dienst er sich berufen fühlte, und die ihm Hoheit und Ehren versprach, der Macht des Geistes und Wortes, die lächelnd über dem unbewußten und stummen Leben thront [...]. Sie schärfte seinen Blick und ließ ihn die großen Wörter durchschauen, die der Menschen Busen blähen, sie erschloß ihm der Menschen Seelen und seine eigene, machte ihn hellsehend und zeigte ihm das Innere der Welt und alles Letzte, was hinter den Worten und Taten ist. Was er aber sah, war dies: Komik und Elend. (291f.)

Kommentar

Das Zitat zeigt, wie sich eine Gegensprache der Kunst herausbildet und wie stark durch sie die Unvereinbarkeit von Kunst/Geist und Leben in dieser Phase akzentuiert wird.

Das Wort, im Gegensatz zum warmen Klingen reiner Sprachmusik in der Inge-Szene, dient jetzt dem rein geistigen Erkenntnisakt durch die Kunst. In dieser Funktion wird es dem unbewussten Leben gegenübergestellt, einem Leben, das für Tonio nun auch stumm bleibt.

Das Licht, die „Sonne“ wird in eine eigenartige Gegen-Sonne transformiert. Diese Sonne, der Blick geistiger Macht in Tonio, durchschaut nicht die „Wolken“, sondern die großen Wörter, sie ist angesichts der seelisch-inneren Welt des Menschen „hellsehend“ und nicht des ihn umgebenden äußeren Lebens.

Während die „Sonne“ als göttlicher Geist letztlich die „Wolken“ durchbricht und

sich mit dem „Meer“, mit dem Leben hinter den Wolken vereinigt, erblickt die geistige Sonne des Künstlers hinter den Worten und Taten, den virtuellen Wolkenschichten des eigenen Bereichs, das Nichts und die Leere, „Komik und Elend“. Das heißt aber: Die Sonne des Nordens, wenn sie das Trennende überwindet, schafft eine sinnlich-übersinnliche Einheit, etabliert ein vergeistigtes Leben, eine Harmonie zwischen Gott und Welt. Demgegenüber führt die Sonne des Südens zu Dissonanz und Zerfall, sie trennt Zeichen und Bezeichnetes, indem sie „hinter den Worten und Taten“ keinen Sinn, sondern nur Nichts und Leere erblicken lässt.

Zitat 5 (Kapitel 4)

„Ja, aber Sie arbeiten“, sagte [Tonio]. „Lassen Sie sehen... [...]“. Und er betrachtete abwechselnd die farbigen Skizzen [...] und die große [...] Leinwand, auf welcher, in dem verworrenen und schemenhaften Kohleentwurf, die ersten Farbflecke aufzutauchen begannen.

Es war in München, in einem Rückgebäude der Schelling-Straße [...]. Draußen, hinter dem breiten Nordlichtfenster, herrscht Himmelsblau, Vogelgezwitscher und Sonnenschein, und des Frühlings junger, süßer Atem, der durch eine offene Klappe hereinströmte, vermischte sich mit dem Geruch von Fixativ und Ölfarbe, der den Arbeitsraum erfüllte. Ungehindert überflutete das goldige Licht des hellen Nachmittags die weitläufige Kahlheit des Ateliers, beschien freimütig den ein wenig schadhafte Fußboden, den rohen, mit Fläschchen, Tuben und Pinseln bedeckten Tisch und die ungerahmten Studien an den untapezierten Wänden, beschien das werdende Werk auf der Staffelei und davor die Malerin und den Dichter. (294f.)

Kommentar

Das Leben bricht hier auf allen motivischen Ebenen in die Kunstszenen mit der Malerin und dem Dichter ein. Vereinigt und zusammengehalten wird diese Kunst-Leben-Mischung durch die Sonne, ihr goldiges Licht, das die leblose „Kahlheit des Ateliers“, das die Heimat von Kunst und Künstler geradezu „überflutet“. Dieser Heimat der Kunst wird im Motiv des Nordlichtfensters andeutungsweise die Heimat des Lebens entgegengestellt. Der Gegensatz von Innen und Außen zeigt sich in vieler Hinsicht. Die Lebensfülle von „Himmelsblau, Vogelgezwitscher und Sonnenschein“ wird mit der Kahlheit des „schadhafte Fußbodens“, des „rohen Tisches“, der „untapezierten Wände“ sowie der „Fläschchen, Tuben und Pinsel“ konfrontiert. Ähnlich verhält es sich mit den „jungen, süßen Atem des Frühlings“ als natürlichem Duft und dem „Geruch von Fixativ und Ölfarbe“ als künstlichem Duft des Ateliers. Wichtig ist jedoch: Die beiden Bereiche vermischen sich auf eine Weise, dass das Leben gegenüber der Kunst immer mehr vorherrscht, das Künstliche, das Isoliert-Künstlerische wird vom Lebendigen durchdrungen und im lebensspendenden, „goldig“ göttlichen Licht der „Sonne“ aufgelöst. Aufgelöst und unvollendet sind auch die sonst abgerundeten, zu einem Ganzen geschmiedeten Formen der Kunstsprache, man sieht, mit Tonios Augen, lauter unabgeschlossene farbige Skizzen, erste Farbflecke im verworrenen und schemenhaften Kohleentwurf, das

heißt, ausschließlich nur werdende, noch keine fertigen und daher auch lebende Werke. Die dynamische Formlosigkeit, das sich dauernd Ändernde des Lebens – frühere und spätere Entsprechungen lassen sich in den Tanz- und Meeres-Szenen nachweisen – erscheint nun das erste Mal im Kunstwerk selbst. Die Sprache des Lebens löst die Sprache der Kunst, dies wird zunächst nur durch die Hintergrund-Symbolik der Begegnung von Tonio und Lisaweta im Atelier nahegelegt, auch innerhalb des Kunstbereichs ab. Sogar die fertigen Studien, obwohl die Bezeichnung „Studie“ an sich schon auf etwas Provisorisches, auf einen ersten Ansatz hinweist, bleiben ungerahmt.

Wie später noch ausführlicher dargestellt wird, enthält die Szene auch mehrere Rückverweise auf die Begegnung von Tonio und Inge. Leicht zu entdecken ist, dass hier einerseits die Licht-Motivik aufgenommen und andererseits die früher implizite Formlosigkeits-Komponente des Gegensatzpaares Formgebung vs. Formlosigkeit entfaltet wird.

Zitat 6 (Kapitel 6)

Ein Kellner, ein milder Mensch mit rotblonden Backenbartstreifen, einem altersblanken Frack und Rosetten auf den lautlosen Schuhen, führte ihn [...] in ein reinlich und altväterlich eingerichtetes Zimmer, hinter dessen Fenster sich im Zwielficht ein pittoresker und mittelalterlicher Ausblick auf Höfe, Giebel und die bizarren Massen der Kirchen eröffnete. (311)

Als er erwachte, sah er sein Zimmer von hellem Tage erfüllt. Verwirrt und hastig besann er sich, wo er sei, und machte sich auf, um die Vorhänge zu öffnen. Des Himmels schon ein wenig blasses Spätsommer-Blau war von dünnen, vom Wind zerzupften Wolkenfetzen durchzogen; aber die Sonne schien über seiner Vaterstadt. (312)

Kommentar

Es handelt sich um die Umkehrung der Atelier-Situation: Das Zimmer des Künstlers verwandelt sich in ein bürgerlich eingerichtetes Hotelzimmer. Das Altväterliche deutet auf die Rückkehr in die eigene Vergangenheit, in die Heimat, zum eigenen Ursprung zurück. Außen und Innen spielen auch diesmal eine wichtige Rolle, sie werden voneinander, hier wie dort, durch die motivisch übereinstimmende Wendung „hinter den Fenstern“ getrennt. Während jedoch in Lisawetas Atelier die Kunst durch das Leben gleichsam mitgeformt wurde, nimmt nun die ‚Wirklichkeit‘ draußen, das Leben im Zwielficht künstlerisch-ästhetische Züge an. Durch die Betrachtungsweise, durch den pittoresken und mittelalterlichen Ausblick formt sich das Leben für Tonio zu einer Art Gemälde, zu einem lebendigen Werk. Die Grundtendenz der dritten großen Erzähleinheit kommt in dieser Akzentverschiebung deutlich zum Ausdruck: Bei der Vereinigung von Kunst und Leben erhält das Leben in seiner ästhetischen Perspektivierung eine immer mehr dominierende Rolle.

Die Beschreibung des Morgens im Hotelzimmer ist motivisch eng mit dem Öffnungsbild der Erzählung und dem späteren Aalsgaarder Morgen und Erwachen verbunden. Verglichen mit der „Wintersonne“, die als „armer Schein, milchig und matt hinter Wolkenschichten über der engen Stadt“ stand, ist dieser Himmel nur noch teilweise verdeckt „von dünnen, vom Wind zerzupften Wolkenfetzchen“. Und dem armen Schein der Wintersonne gegenüber scheint nun die Spätsommer-Sonne „über seiner Vaterstadt“. Die herannahende, immer stärker werdende Sonne entfaltet sich dann an einem Morgen in Aalsgaard am vollständigsten: Das Leuchten von früher verwandelt sich in ein Glühen und Strahlen, in eine überirdische Illumination.

Der Wind, wie an vielen anderen Stellen auch, verkörpert eine dynamische Lebenskraft, die trennend-starre Form der „Wolkenschichten“ wird allmählich zerstört, die unbewegte Leblosigkeit des Südens wird durch Bewegung und Änderung, einfach durch Lebendiges im Norden abgelöst. Auf diese Weise wird die Möglichkeit einer gegenseitigen Auflösung gesichert, so können Geist und Leben zusammengeführt werden.

Zitat 7 (Kapitel 6)

Kaum daß er sich wieder von diesem wunderbarlich würdigen und urvertrauten Beieinander von Giebeln, Türmchen, Arkaden, Brunnen umgeben sah, kaum daß er den Druck des Windes, des starken Windes, der ein zartes und herbes Aroma aus fernen Träumen mit sich führte, wieder im Angesicht spürte, als es sich ihm wie Schleier und Nebelgespinst um die Sinne legte. (313)

Kommentar

Die Rolle des Windes, auf die gerade hingewiesen wurde, wird bedeutender. In diesem Kontext repräsentiert er nicht nur eine Art Lebenskraft oder allgemein Atmosphärisches. Die Betonung seiner Stärke bereitet schon die Identifizierbarkeit des biblischen Pfingstwunders in dem nachfolgenden Meerfahrt-Kapitel vor. Das zarte und herbe Aroma, das er „aus fernen Träumen mit sich führt“, ist andererseits ein motivischer Rückverweis auf den jungen, süßen Atem des Frühlings und seinen Gegensatz, den künstlichen Geruch von Fixativ und Ölfarbe in Lisawetas Atelier bzw. einen durch die „Luft der Kunst“ durchtränkten Gegen-Frühling in Italien:

Ein Ekel und Haß gegen die Sinne erfaßte ihn und ein Lechzen nach Reinheit und wohlانständigem Frieden, während er doch die Luft der Kunst atmete, die laue und süße, duftgeschwängerte Luft eines beständigen Frühlings, in der es treibt und braut und keimt in heimlicher Zeugungswonne. (292)

Darüber hinaus wird durch „die fernen Träume“ auch die Kindheit Tonios, die damals vorgestellte „Ferne“ des Meeres, der „Ostsee“, deren „sommerliche Träume er in den Ferien belauschen durfte“, das heißt, das einst noch unbewusst ersehnte Leben, mit in die Szene einbezogen. Diesmal jedoch – daher auch die stufenweise Umsetzung der

Kindheitsräume zunächst in den Zwischenstadien der gleichzeitigen Präsenz der „Luft der Kunst“ und des „Lechzens nach Reinheit“ in Italien oder des „Frühlingsaromas“ und des „Fixativgeruchs“ im Atelier Lisawetas in eine direkt erfahrbare „Wirklichkeit“ des „Meereswindes“ – beherrscht eindeutig, auch in diesem Motiv, das Leben die Geschehnisse. Als Steigerung des früheren „pittoresken und mittelalterlichen Ausblick[s] auf Höfe, Giebel und die bizarren Massen der Kirchen“ steht hier das „wunderlich würdige und urvertraute Beieinander von Giebeln, Türmchen, Arkaden, Brunnen“ beispielhaft für die lebendig-ästhetische Strukturierung der zurückeroberten „Heimat“. Eine klare Opposition sonst in ihrer Würde und ihrem urvertrauten Beieinander gegenüber dem Zigeunerndasein im grünen Wagen, der „eisigen Geistigkeit“ und „verzehrenden Sinnenglut“, überhaupt einem „ausbündigen, ausschweifenden und außerordentlichen Leben“. Dass Leben und Kunst/Geist als ‚Frühling‘ und ‚Gegen-Frühling‘ oder als ‚Leben‘ und ‚Gegen-Leben‘ miteinander kontrapunktiert werden, zeigt deutlich: Die Sprache der Kunst und die Sprache des Lebens, wie eingangs angedeutet, erscheinen oft im selben Medium, in denselben Komponenten mit gegensätzlicher Attribuierung.

Zitat 8 (Kapitel 7)

Die Nacht fiel ein, und mit einem schwimmenden Silberglanz stieg schon der Mond empor, als Tonio Krögers Schiff die offene See gewann. Er stand am Bugspriet, in seinen Mantel gehüllt vor dem Winde, der mehr und mehr erstarkte, und blickte hinab in das dunkle Wandern und Treiben der starken, glatten Wellenleiber dort unten, die umeinander schwankten, sich klatschend begegneten, in unerwarteten Richtungen auseinander schossen und plötzlich schaumig aufleuchteten. (320)

Kommentar

Man kann eine erste Mischung von Licht- und Wasser-Eigenschaften in dem „schwimmenden Silberglanz“ und den „aufleuchtenden Wellenleibern“ beobachten. Wieder erscheint der starke Wind, der nun das Wasser, die „See“ selbst zu „Wellenleibern“ formt. Wie bei der „pittoresken“ Gestaltung der Stadt haben wir es erneut mit der zunehmenden Tendenz zu tun: Im Medium des Lebens, durch die Formungskraft des Lebens kommt Kunst zustande, die Wellen nehmen die Gestalt von „Wellenleibern“ an.

Es wird sich immerhin in der nächsten Szene herausstellen, dass der Wind durch seine intertextuelle Beziehung eigentlich den Willen des Göttlichen ausführt, indem er sich als wichtige Komponente der bereits angesprochenen sonderbaren Pfingst-Reminiszenz erweist. Auch von einer anderen Seite her wird diese Annahme unterstützt: durch die gemeinsamen Licht-Wasser-Eigenschaften der See, durch die Mischung von Geist und Leben.

Das Gegenmotiv zur Ruhe, zur Gelassenheit, zur Rund-geformten-Sache und Ganzheit bilden das „Wandern und Treiben der [...] Wellenleiber“, die „umeinander schwanken“, sich „klatschend begegnen“ und „in unerwarteten Richtungen“ auseinander schie-

Ben. Zugleich stellen diese sich ständig ändernden „Wellenleiber“ eine motivische Entsprechung zum werdenden Werk, zu den Skizzen und Entwürfen bei Lisaweta sowie zur Vision dar, die im Brief des Schlusskapitels an Lisaweta geschildert wird.

Zitat 9 (Kapitel 7)

Der Abend rückte vor, und der Wind war nun so heftig geworden, daß er das Sprechen behinderte [...].

Wolken jagten am Monde vorbei. Das Meer tanzte. Nicht runde und gleichmäßige Wellen kamen in Ordnung daher, sondern weithin, in bleichem und flackerndem Licht, war die See zerrissen, zerpeitscht, zerwühlt, leckte und sprang in spitzen, flammenartigen Riesenzungen empor, warf neben schaumgefüllten Klüften zackige und unwahrscheinliche Gebilde auf und schien mit der Kraft ungeheurer Arme in tollem Spiel den Gischt in alle Lüfte zu schleudern. (323f.)

Tonio Kröger hielt sich an irgendeinem gestrafften Tau und blickte hinaus in all den unbändigen Übermut. In ihm schwang sich ein Jauchzen auf, und ihm war, als sei es mächtig genug, um Sturm und Flut zu übertönen. Ein Sang an das Meer, begeistert von Liebe, tönte in ihm. Du meiner Jugend wilder Freund, so sind wir einmal noch vereint... Aber dann war das Gedicht zu Ende. Es war nicht fertig, nicht rund geformt und nicht in Gelassenheit zu etwas Ganzem geschmiedet. Sein Herz lebte... Lange stand er so [...]. Und wenn der kalte Schaum in sein Gesicht spritzte, so war es ihm im Halbschlaf wie eine Liebkosung. (324)

Kommentar

Das eigentliche Strukturprinzip der beschriebenen Meerfahrt-Szene ist ein intertextueller Hinweis: Das biblische Pfingstwunder erscheint hier in abgewandelter Form. Um die wichtigsten Merkmale der Wiederholung genau erfassen zu können, sollen zunächst die ursprünglichen Ereignisse in Erinnerung gerufen werden.

Die Apostelgeschichte des Lukas (Apg. 2, 1–13) erzählt die Herabkunft des Heiligen Geistes auf die Urgemeinde wie folgt:

Und als der Tag der Pfingsten erfüllt war, waren sie alle beieinander an einem Ort. Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie eines gewaltigen Windes [...] und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt, wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen, und sie wurden alle voll des Heiligen Geistes und fingen an zu predigen in andern Zungen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen. (Apg. 2, 1–5)

Wind, Flammenzungen und Sprachwunder sind die entscheidenden Kennzeichen der Herabkunft des Heiligen Geistes und sie können alle in der angeführten Komponente der Meerfahrt-Szene erkannt werden.

Der Wind, der schon früher „mehr und mehr erstarkte“ und nun „so heftig geworden“ ist, dass er „das Sprechen behinderte“, ist ein lange vorbereitetes Motiv. Wo er in seiner vollen Stärke anwesend ist und die „See“ zerreißt, zerpeitscht und zerwühlt, dort erscheinen auch die flammenartigen Riesenzungen vor Tonios Augen. Kein Zu-

fall natürlich, dass gerade das „Sprechen“ behindert wird. Behindert wird nämlich das alte „Sprechen“ des isoliert-lebensabgewandten Künstlers, die „Macht des Geistes und Wortes“, die in dem Italien-Kapitel noch „lächelnd über dem unbewußten und stummen Leben“ thronte. Das neue, jetzt entstandene „Sprechen“, der plötzlich ertörende „Sang an das Meer“, ist die poetische Sprache des Lebens, das Sprachwunder der Erzählung. Die Elemente der Beschreibung, die „kraft ungeheurer Arme“ oder der „unbändige Übermut“ legen es nahe, dass das Geschehene göttliches Geschehen ist. Noch eindeutiger ist dies, wenn man das seltsame Entstehen des Gedichtes beachtet: Es handelt sich um keinen individuellen Willensakt, nicht Tonio ist es, der „jauchzt“, sondern in ihm „schwang sich ein Jauchzen auf“. Ein Jauchzen, das „Sturm und Flut“ zu übertönen vermochte und somit übermenschliche Kräfte demonstrierte. Auch ist es nicht er, der, wie in einer Alltagssituation es natürlich wäre, etwa „an das Meer“ singt, sondern es tönte in ihm ein „Sang an das Meer“.

Andererseits müssen aber auch die Unterschiede zur biblischen Pfingst-Szene gesehen werden. Der Heilige Geist, die „Zungen“ kommen hier nicht „vom Himmel“, sie werden als „flammenartige Riesenzungen“ im „Meer“ geformt. Es geht also eher um eine Art Sakralisierung des Lebens, die dann ihren Höhepunkt beim Zusammentreffen von Sonne und Meer in einem unendlich-heiligen Leben erreichen wird. Das Pfingstwunder ist nur eine Vorstufe auf diesem Wege, dies und die abweichende Funktion machen es auch verständlich, warum diese Vision Tonios in der Nacht und bei Mondschein stattfindet.

Das tanzende Meer – als gesteigerte motivische Variante der noch durch leblose Konventionen geregelten Tanzstunde bei Konsulin Husteede und als Vorgeschichte des Ballfestes in Aalsgaard mit den „wogenden“ und „kreisenden“, „springenden“ und „gleitenden“, „sausenden“ und „zum rasenden Eiltakt der Musik fliegenden“ Paaren – präsentiert die absolute Vorherrschaft des Lebens. Aber wiederum in seiner ästhetischen Möglichkeit – als Tanz. Das „Meer“, den kalten Schaum im Gesicht, fühlt er im „Halbschlaf“ wie eine Liebkosung, durch das „Meer“ erfüllt sich nun seine Liebe zum Leben, die ihm damals in seiner einseitigen Beziehung zu Hans Hansen und Inge Holm gleichermaßen verwehrt blieb.

Das nicht fertig gewordene, „nicht rund geformt und nicht in Gelassenheit zu etwas Ganzem“ geschmiedete Gedicht stellt die Auflösung und Umwandlung der Kunst im Leben dar, eigentlich ihre ununterscheidbare Verschmelzung in einer reinen Poesie des Lebens. Es ergibt sich zugleich ein motivischer Bezug zu den Vorstufen in der ehemaligen Ingeborg-Szene der Kindheit und in der Atelier-Szene der jüngeren Vergangenheit. Eine ähnliche Parallele zeichnet sich auch zu dem Auftakt der Meerfahrt, zu den Wellenleibern ab, die sich zuerst aus dem Leben selbst zu unabgeschlossen-unvollendeten künstlerischen Umrissen, zu einem ästhetisch aufleuchtenden Leben herausformen. Das

tönende Jauchzen und der tönende Sang sind die poetische Sprache des Lebens, das vergeistigte Leben selbst. In der Tat kehrt nun das warme Klingen von Inges Stimme, die besondere Art, wie sie „ein Wort, ein gleichgültiges Wort“ betonte, in den Tönen wieder, ein Motiv sonst, das bei Tonios Entscheidung, „gen Norden“ zu fahren, in das verlassene Leben zurückzukehren, eine durchaus wichtige Rolle spielte. Da die Klang-Ebene – die „makelloseste Poesie“ – überhaupt eine grundlegende Funktion im ästhetischen Vereinigungsprozess von Kunst und Leben erfüllt, und dies betrifft auch noch die bevorstehenden Stationen dieses Weges, wollen wir nun mittels einiger nicht kommentierter Zitate an Motivstellen erinnern bzw. auf solche vorausdeuten. Zuerst wird angeführt, wie Tonio seine Reiseabsicht Lisaweta Iwanowna gegenüber begründet, dann, um von der kontrapunktierenden Namen-Szene im Hotel der Vaterstadt sowie der die ganze Erzählung durchziehenden Tonsprache des Meeres, des Walnussbaumes und der kreischenden Gartenpforte völlig abzusehen, erinnern wir an die Ankunft in Kopenhagen und an ein Aalsgaarder Alltagsereignis:

Zitat 10 (Kapitel 5, 7 und 8)

Nehmen Sie auch nur die Namen, die Vornamen, mit denen diese Leute dort oben geschmückt sind und von denen es ebenfalls schon viele bei mir zu Hause gibt, einen Laut wie „Ingeborg“, ein Harfenschlag makelloser Poesie. (308)

Es konnte geschehen, daß auf offener Straße ein Blick, ein klingendes Wort, ein Auflachen ihn ins Innerste traf. (325)

Er [Tonio Kröger] genoß seinen Frieden, horchte auf die dänischen Kehllaute, die hellen und trüben Vokale, in denen der Fischhändler und die Wirtin zuweilen konversierten. (327)

Kommentar

Die Begegnung der „Sonne“ und des „Meeres“ wird in Kapitel 8 teilweise noch weiter vorbereitet und schließlich auch durchgeführt. Außer im gerade zitierten fünften Kapitel ist ferner die Antwort auf die Frage ebenfalls hier zu finden, warum eigentlich Tonio Kröger nach Dänemark fahren „muss“. Warum reicht es nicht, einfach in die Vaterstadt zurückzukehren und sich dort ins Leben zu reintegrieren? Er muss auf die See, in das unendliche Leben, mit diesem Leben muss er sich vereinen. Hier wird die ideale Situation zustande gebracht, wo nur die Sonne und das Meer, Geist und Leben in einer überindividuell-transzendenten Form und Tonio Kröger im südlich-nördlichen, im romanisch-germanischen Zwiespalt seines Namens, in seiner künstlerisch-bürgerlichen Doppelexistenz allein zugegen sind.

An dem „stillen“ und „sommerlichen Tagen“ ruhte die „See“, „von silbrig glitzernden Lichtreflexen überspielt“ (327). An „grauen“ und „stürmischen Tagen“, wenn

die Wellen „die Köpfe wie Stiere“ beugten und „wütend gegen den Strand“ rannten, stand die „Sonne“ „hinter den Wolken“ und es „lag auf den Wassern ein weißlicher Sammetglanz“. Tonio Kröger, umgeben von diesem unendlichen Leben, hatte „den offenen Horizont [...] vor Augen“ und „des Meeres leiser Atem“ – motivischer Rückverweis auf das Frühlingsaroma – „strich rein und frisch über alles hin“ (327). Vor diesem Hintergrund einer Symbiose mit dem ersehnten Leben hatte er eines Morgens folgendes metaphysisch anmutendes Erlebnis.

Zitat 11 (Kapitel 8)

Gleich dieses Tages Anfang gestaltete sich festlich und entzückend. Tonio Kröger erwachte sehr früh und ganz plötzlich, fuhr mit einem feinen und unbestimmten Erschrecken aus dem Schläfe empor und glaubte, in ein Wunder, einen feenhaften Beleuchtungszauber hineinzublicken. Sein Zimmer, mit Glastür und Balkon nach dem Sunde hinaus gelegen und durch einen dünnen, weißen Gazevorhang in Wohn- und Schlafräum geteilt, war zartfarbig tapeziert und mit leichten, hellen Möbeln versehen, so daß es stets einen lichten und freundlichen Anblick bot. Nun aber sahen seine schlaftrunkenen Augen es in einer unirdischen Verklärung und Illumination vor sich liegen, über und über getaucht in einen unsäglich holden und duftigen Rosenschein, der Wände und Möbel vergoldete und den Gazevorhang in ein mildes, rotes Glühen versetzte. (328)

Tonio Kröger begriff lange nicht, was sich ereignete. Als er aber vor der Glastür stand und hinausblickte, sah er, daß es die Sonne war, die aufging. (328f.)

Kommentar

Der ‚Aalsgaarder Morgen‘ verbindet sich motivisch eng mit der ‚Inge-Szene‘, dem ‚Atelier‘ von Lisaweta und der ‚Meerfahrt‘ nach Dänemark.

Die ‚Aalsgaarder Morgendarstellung‘ und die noch später anzuführende ‚Sonne- Meer-Begegnung‘ machen erst wirklich eindeutig, was genau in der Welt der Erzählung vor sich geht.

Zunächst sollen der ‚Aalsgaarder Morgen‘ und die ‚nächtliche Meerfahrt‘ miteinander verglichen werden. Die grundlegende Ähnlichkeit und der grundlegende Unterschied liegt im selben Ereignis: In beiden Fällen handelt es sich um die Vereinigung von Tonio Kröger, aber im chronologisch ersten Fall, bei der Meerfahrt, geht es um seine Vereinigung mit dem Leben, im chronologisch zweiten Fall, bei der Morgen-Vision, wird eine Vereinigung mit dem Geist anvisiert. Beide Vereinigungen werden – wenigstens scheinbar – durch das Göttliche vermittelt: bei der Meerfahrt durch das Pfingstwunder, beim Sonnenaufgang durch die unirdische Verklärung und Illumination. Auf der See wird die göttliche Szene vom Wind vorbereitet, beim Tagesanfang berichtet man von vornherein von einer festlichen und entzückten Stimmung. Fein und unbestimmt ist das „Erschrecken aus dem Schläfe“, und Tonio glaubt, „in ein Wunder, einen feenhaften Beleuchtungszauber hineinzublicken“. Ein weiterer übereinstimmender Aspekt ist, dass

die Vereinigung mit dem Leben und mit dem Geist in beiden Fällen als Liebe dargestellt wird. Auf dem Schiff fühlt Tonio, dass sein Herz lebt, und wenn „der kalte Schaum in sein Gesicht spritzte, so war es ihm im Halbschlaf wie eine Liebkosung“. Beim Erwachen in Aalsgaard präsentiert sich diese Liebe auf eine ähnlich mittelbar-metaphorische Weise: Die „Sonne“, der göttliche Geist, versetzt „den Gazevorhang in ein mildes, rotes Glühen“. Ist dies noch kein offensichtliches Zeichen, so helfen die motivischen Beziehungen weiter. Der Gazevorhang stellt einen virtuellen Kontakt zu der Inge-Szene aus Tonios Kindheit dar. Wir wissen noch, Tonio hatte sich damals in jenem Augenblick in Inge verliebt, als er sie „in einer gewissen Beleuchtung“ sah und bemerkte, wie sie die Hand in weißem Gazeärmel zum Hinterkopf führte. Dass Glühen – in der Welt der Erzählung – mit Liebe gleichbedeutend sein kann, zeigt eine negative motivische Entsprechung, die erloschene Liebe zu Inge. Denn Tonio, der ewig treu bleiben wollte, vergisst allmählich Inge, wie er auch Hans Hansen „ganz und gar vergessen habe“. Noch vor der Italien-Reise heißt es:

Und [Tonio Kröger] umkreiste behutsam den Opferaltar, auf dem die lautere und keusche Flamme seiner Liebe loderte, kniete davor und schürte und nährte sie auf alle Weise, weil er treu sein wollte. Und über eine Weile, unmerklich, ohne Aufsehen und Geräusch, war sie dennoch erloschen. Aber Tonio Kröger stand noch eine Zeitlang vor dem erkalteten Altar, voll Staunen und Enttäuschung darüber, daß Treue auf Erden unmöglich war. (290)

Altar, knien, Treue auf Erden deuten auf Göttliches hin: Und wenn damals noch nicht, so erscheint an diesem festlichen und entzückenden Aalsgaarder Morgen das Göttliche tatsächlich, die Flamme kommt diesmal als Glühen aus dem Himmlischen, Treue und Liebe sind wiederhergestellt.

Um das Geschehene genauer durchblicken zu können, muss eine Differenzierung innerhalb des Gegensatzpaares ‚Kunst‘ und ‚Leben‘ bzw. ‚Geist‘ und ‚Leben‘ vorgenommen werden. Der Gegensatz, wie wir jetzt sehen, wird in zwei Dimensionen, auf der ‚menschlichen‘ und der ‚kosmischen‘ etabliert. Einerseits zeigt sich, dass der Gegensatz im menschlichen Bereich kaum, wenn überhaupt, aufgehoben werden kann. Zum anderen ist jedoch von Anfang an auch ein zweites, kosmisch-irdisches Kontrastpaar, die „Sonne“ und das „Meer“, präsent. Beide sind zunächst für Tonio Kröger unzugänglich, die „Sonne“ steckt „hinter den Wolken“, das „Meer“ wird nur über seine „sommerlichen Träume“ vermittelt, die er „belauschen durfte“. Die Erzählung führt auf einer umfassenden, alle wesentlichen Ereignisse einfangenden motivischen Ebene den kosmisch-himmlischen, das Menschliche transzendierenden Geist in der Gestalt der „Sonne“ und das irdisch-unendliche, das Unmittelbar-Menschliche gleichfalls transzendierende Leben in der Gestalt des „Meeres“ zusammen, um für die harmonische Zusammenführung von menschlichem Geist und menschlichem Leben als Vorbild zu dienen. Dies ist der Grund, warum die beiden Sphären miteinander in immer größerem Maße verschmel-

zen. Das ‚göttlich-kosmische Beispiel‘ deutet symbolisch an: Der Gegensatz zwischen Geist und Leben bzw. Kunst und Leben ist aufhebbar, weil das Leben alle Möglichkeiten des schönen Lebens, der reinsten Kunst in sich trägt. Diese Möglichkeiten müssen nur transparent gemacht werden, und dazu bedarf es der geistigen Durchleuchtung, jener gewissen Art, die das Leben als Kunst perspektiviert. Damit ist zugleich auch gezeigt, dass eine Reintegration in das verlassene Leben allein nicht ausreicht, ihr soll auch noch eine Reintegration in den Geist folgen. Diesmal handelt es sich allerdings – wie das in der ersten Phase von Tonios „Lehrjahren“ noch der Fall war – nicht um die engen Lebens- und Geistes-Begriffe der menschlichen Sphäre, sondern vielmehr um das Leben und um den Geist in ihrer Gott- und Welt-Umfassenheit. Ferner ist diese Vereinigung nur zu vollbringen, wenn sie in Liebe geschieht. Soll dementsprechend die Vereinigung zwischen Geist und Leben, zwischen Himmel und Erde als Muster eines vergeistigten, vollen Lebens für Tonio Kröger dienen, so ist es nur logisch, dass es zunächst zu einer Vereinigung von Tonio mit dem Leben, dann zu seiner Vereinigung mit dem Geist kommt, um anschließend auch die kosmisch dimensionierte Vereinigung von Geist und Leben herbeizuführen. Vereinigungen, die jedes Mal in Form von Liebesbeziehungen vollzogen werden.

Bevor manche weitere Einzelheiten, vor allem die motivischen Bezüge zu früheren Szenen kurz erörtert werden, soll die Begegnung von „Sonne“ und „Meer“, ein besonderer Liebesakt zwischen Geist und Leben, zwischen Göttlich-Unendlichem und Irdisch-Unendlichem angeführt werden. Nachdem sich Tonio bewusst wird, der „feenhafte Beleuchtungszauber“ würde in seinem Zimmer durch die aufgehende „Sonne“ ausgelöst, blickt er zur Glastür hinaus.

Zitat 12 (Kapitel 8)

Mehrere Tage war es trüb und regnerisch gewesen; jetzt aber spannte sich der Himmel wie aus straffer, blaßblauer Seide schimmernd klar über See und Land, und durchquert und umgeben von rot und golden durchleuchteten Wolken erhob sich feierlich die Sonnenscheibe über das flimmernd gekrauste Meer, das unter ihr zu erschauern und zu erglügen schien. (329)

Kommentar

Eine Art ‚Hochzeitsnacht‘, nur dass die Nacht in Morgen, die ‚sinnliche‘ in eine ‚geistig-übersinnliche Liebesszene‘ verwandelt erscheint. Der „sich spannende Himmel“, die „Feierlichkeit“, die „straffe, blaßblaue Seide“ – ein Merkmal des Göttlich-Vornehmen –, die „golden durchleuchteten“, durchbrochenen „Wolken“ des Anfangs und das „unter der sich erhebenden Sonnenscheibe“, „erschauernde“ und „erglühende“, „flimmernd gekrauste Meer“ lassen keinen Zweifel aufkommen: Wir sind Zeugen eines ‚kosmisch-irdischen Liebesakts‘. All dies spielt sich vor Tonios „schlaftrunkenen“ Augen ab, und zwar vor dem Tonio, der bereits mit dem „Meer“ und der „Sonne“ gleichermaßen vereint ist.

In diesem ‚Durchbruch der Sonne‘, in ihrer ‚Bereinigung‘ und ‚Verschmelzung‘ mit dem ‚Irdischen‘ werden motivisch, wie bereits mehrfach angedeutet, der Anfangszustand mit der „Wintersonne hinter Wolkenschichten“ und der Übergangszustand mit den „vom Wind zerzupften Wolkenfetzchen“ sowie der „über der Vaterstadt scheinenden Sonne“ noch einmal gesteigert und zu Ende geführt. Wichtige Wiederholungsbeziehungen bestehen auch noch zwischen dem ‚Aalsgaarder Morgen‘ in Tonios Zimmer und Lisawetas ‚Atelier‘ in München. Mit den beiden Szenen, die grundsätzlich ein Steigerungsverhältnis zueinander haben, kontrapunktiert das Erlebnis des ‚Italien-Aufenthalts‘ von Tonio. In Italien, um nach der Chronologie vorzugehen, werden Leben und Geist scharf voneinander getrennt, die „Macht des Geistes und Wortes“ thront „über dem unbewußten und stummen Leben“, Tonios „Herz“, isoliert vom Leben, ist „tot und ohne Liebe“. Kurz darauf, in Lisawetas ‚Atelier‘ „überflutet“ und belebt die „Sonne“ als „goldiges Licht“ die „Kahlheit“ des Zimmers, die ‚Leblosigkeit‘ des isolierten Kunstbereichs. Die Kraft der „Sonne“, des goldig-göttlichen Lichts wird sich dann später, an dem besonderen ‚Morgen in Aalsgaard‘ in der kosmisch-irdischen Liebesszene zwischen Geist und Leben voll entfalten. Interessant ist jedoch, die Umwandlung der Einzelheiten mitzuverfolgen, durch sie lässt sich überhaupt nachweisen, dass das ‚Münchener Atelier‘ etwa eine motivische Vorstufe des ‚Aalsgaarder Morgens‘ darstellt. Die Einrichtungen der beiden Zimmer entsprechen einander in vieler Hinsicht, ihre Unterschiede verdeutlichen dagegen den abweichenden Stellenwert in der gesamten Erzählstruktur.

Nach der absoluten Trennung von Italien wird in Lisawetas ‚Atelier‘ in München, einem symbolischen ‚Halbierungspunkt‘ zwischen ‚Süden‘ und ‚Norden‘, zwischen ‚Romanischem‘ und ‚Germanischem‘, zwischen ‚Tonio‘ und ‚Kröger‘, eine ‚Mischung‘ zwischen Kunst und Leben herbeigeführt. Die starren Formen der Kunst, ihre selbständig-ganzheitliche, autonom-abgesonderte Existenzweise werden in dem Unvollendetsein, in der Unabgeschlossenheit der ‚Skizzen‘ und ‚Entwürfe‘ aufgelöst und dem sich dynamisch ändernden Charakter, der Ungeformtheit des Lebens näher gebracht. Dies geschieht im ‚Sonnenschein‘, der „das werdende Werk auf der Staffelei und davor die Malerin und den Dichter“ gleichermaßen beleuchtet. In diesem symbolischen Akt der ‚Durchleuchtung‘ sollen die ‚tote Kunst‘ und der ‚tote Künstler‘ – Tonio meint noch kurz davor in Italien, „daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein“ – zum ‚Leben‘ erweckt werden.

Mit einer gewissen Umkehrung wird das hier noch Angedeutete in der ‚Aalsgaarder Szene‘ exemplarisch ausgeführt. Die ‚irdische‘ Einrichtung des Zimmers wird ‚unirdisch‘ verklärt und illuminiert. Eigentlich vollzieht sich eine ‚göttlich-geistige‘ Übermalung des Lebens, seine kosmisch-künstlerische Umformung, indem in der Tat ein unirdisch anmutendes Gemälde – wir haben noch den „pittoresken und mittelalterlichen Ausblick“ als motivisches Vorfeld im Sinn – erzeugt wird. Im Beleuchtungszauber wur-

de das Zimmer „über und über getaucht in einen unsäglich holden und duftigen Rosenschein, der Wände und Möbel vergoldete und den Gazevorhang in ein mildes, rotes Glühen versetzte“. Mitten im Leben entsteht höchste ‚Kunst‘. Das Leben wird zu einem Ikon der Ewigkeit transzendiert, ohne seinen eigenen Bereich zu verlassen. Die Schönheit des Lebens wird durch das göttliche Licht transparent gemacht, „in einer gewissen Beleuchtung“ – denkt man an die Inge-Szene zurück – verwandelt sich das Leben in Kunst vor dem Schauenden, vor dem ästhetisch-sensiblen bürgerlichen Künstler Tonio Kröger.

Auch die Umkehrung der ‚Atelier‘-Ereignisse ist einsehbar: Dort wird der ‚Kunst‘ ‚Leben‘ verliehen, hier wird das ‚Leben‘ zu ‚Kunst‘ geformt – in beiden Fällen durch die irdisch-unirdische Kraft des ‚Sonnenscheins‘. In diesem Zusammenhang muss noch einem scheinbaren Widerspruch begegnet werden. Die „Sonne“ wurde im Wesentlichen als ‚geistiges Prinzip‘ behandelt, wobei ihre Funktion nicht in jedem Fall eindeutig ist. Bei der Beleuchtung des ‚Ateliers‘ war sie wie gerade gezeigt wurde, eher als ‚lebenspendende Kraft‘ von Belang, die der ‚toten Geistigkeit‘ der ‚Kunst‘ entgegenwirkte. Im ‚Aalsgaarder Zimmer‘ wie bei der ‚Meer-Szene‘ ‚vergeistigt‘ sie dagegen das ‚Leben‘ und verwandelt es in ein Abbild transzendenter ‚Ewigkeit‘. Wie verhält es sich also mit der „Sonne“, überhaupt mit dem Gegensatz zwischen Geist und Leben?

Die „Sonne“, anders als Geist und Leben bzw. Kunst und Leben im menschlichen Bereich, stellt eine Metapher des Göttlichen und damit des geistigen Lebens dar. Ihre Kraft verkörpert ‚Geist‘ und ‚Leben‘ zugleich, sie ‚belebt‘ das ‚Tote‘ und ‚vergeistigt‘ das ‚Lebendige‘. Ihre ‚göttliche Symbolik‘ und ‚lebenspendende Macht‘ auf Erden verbinden sich auch im konventionellen Verständnis zu einer unzertrennlichen Einheit. Welche Funktion auch immer dominiert, es entsteht kein tatsächlicher Widerspruch, weil ‚Kunst‘ nur als ‚lebendige Kunst‘ und ‚Leben‘ als ‚geistig-ästhetisch perspektiviertes Leben‘ einen Wert besitzen.

Welche wichtige Rolle die Liebe bei dieser gegenseitigen Durchdringung spielt, zeigt eine wesentliche Stelle aus Tonio Krögers Brief an Lisaweta. Der hier angeführte biblische Verweis macht im Rückblick einerseits ganz evident, dass das abgewandelte und verborgene Pfingstwunder-Motiv mit Recht als Mittelpunkt der Meerfahrt angesehen werden kann. Zum anderen wird auch klar verdeutlicht, wie das damals durch den ‚starken Wind‘ verhinderte Sprechen der alten Kunst – ohne Liebe zum Leben – wieder in Zungen, in ein neues Sprechen – von Liebe zum Leben erfüllt – umzuwandeln sei:

Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen. Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr, und fast will mir scheinen, als sei sie jene Liebe selbst, von der geschrieben steht, daß einer mit Menschen- und Engelszungen sprechen könne und ohne sie doch nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei. (340–341)

5. Zusammenfassende Bemerkungen zur Analyse

Durch die Erzählstruktur, wie zu sehen war, werden die Bereiche von Kunst und Leben meistens in solchen Situationen zusammengeführt, die einerseits einen unauflösbaren Konflikt zwischen ihnen bilden, andererseits aber die Aufhebung des jeweils unauflösbaren Konflikts ermöglichen. Die Zusammenführung erfolgt grundlegend durch ein Strukturnetz von Wiederholungen. Dieses System durchwebt die unterschiedlichsten Ebenen der Erzählung, wobei hier nur auf eine wesentliche Kette von textintern-motivischen bzw. textintern-intertextuellen Zusammenhängen eingegangen werden konnte. Die wichtigsten Komponenten bzw. Feinstrukturen der Sprache des Lebens aufzudecken war vor allem deswegen von Bedeutung, weil auf diese Weise gezeigt werden konnte: Die ästhetische Möglichkeit ist im Leben selbst enthalten. Die Wahrnehmung dieser Möglichkeit, die Art und Weise der Betrachtung – wie nämlich Licht-, Klang-, Dynamik- bzw. Bewegungs-Strukturen erkannt, entfaltet und zum Eigenleben ‚alltäglich-gewöhnlicher Schönheit‘ mobilisiert werden – ist eigentlich nichts anderes als die geistige Durchleuchtung des Lebens oder die Belebung geistiger Kunst, wobei dann Leben und Kunst zu einer natürlichen Einheit verschmelzen. Dies kann jedoch nur ein ‚Künstler‘ erblicken, der – auch für Tonio ein langwieriger Weg der Bewusstwerdung – durch eine „Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen“ bewegt wird, weil allein auf diese Weise die an sich triviale und doch höchstwertige ‚Schönheit des Lebens‘ zugänglich ist.

Zugleich ist jedoch auch die leise Ironie mit zu beachten, die die tatsächliche Vollziehbarkeit einer solchen Vereinigung durch Tonio Kröger von vornherein in Frage stellt. Die Ideallösung, die widerspruchsfreie Vereinbarung von Kunst und Leben findet immer nur „im Halbschlaf“ oder „schlaftrunken“ statt, in einem Zustand also, in dem seine eigene ‚ontologische‘ Widersprüchlichkeit, sein gleichzeitiges Tonio- und Kröger-Sein provisorisch aufgehoben wird. Hinterher enthüllt sich nämlich die harmonische Vereinbarkeit, der erzielte Einklang, mehr oder weniger als bloßer Schein: Die unirdische Verklärung und Illumination erweist sich als einfacher ‚Sonnenaufgang‘ ohne irgend-

11 Der Text nimmt Bezug auf den Ersten Brief des Paulus an die Korinther, 1. Kor. 13.

welchen metaphysischen Inhalt. Ähnlich der „unsäglich holde und duftige Rosenschein, der Wände und Möbel vergoldete“. Wobei allerdings auch die umgekehrte Argumentation gilt, deshalb sprechen wir vorsichtig nur von einer ‚leisen‘ Ironie: Die „unirdische Verklärung und Illumination“ oder der „unsäglich holde und duftige Rosenschein, der Wände und Möbel vergoldete“, sie enthüllen sich nicht als bloßer Sonnenaufgang“. Das heißt: Im Gewöhnlichen erscheint das Ungewöhnliche, das Leben – diesmal als Sonnenaufgang – transzendiert sich in den Augen eines ‚Künstlers‘, der das ‚Leben‘ liebt.

Die tatsächliche Lösung, die in dem Visionsteil des Lisaweta-Briefes zum Vorschein kommt, berücksichtigt beide Seiten: Der Gegensatz von Kunst und Leben bzw. Künstler und Bürger lässt sich zwar nicht im Menschen selbst auflösen, wohl aber in einer Kunst, die als ästhetische und – durch eine „Liebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen“ – zugleich auch als ethische Betrachtungsweise des Lebens begriffen wird. Ein solches Bild projiziert der nunmehr Dichter gewordene Literat Tonio Kröger auf eine erträumte Welt und eine Menschheit der Zukunft. Gerade in seinem utopischen Entwurf – ganz offensichtlich wird hier erneut und nicht zufällig auf die frühere Atelier- und Meerfahrt-Szene Bezug genommen – zeigt sich am deutlichsten, wie untrennbar nun Leben und Kunst in einer nur noch vorgestellten, aber ungeschriebenen ‚Schöpfung‘ miteinander verschmelzen. Im Konzept jenes Tonio Kröger, der sich zwar von seinem ‚ontologischen Zwiespalt‘, von seinem ‚Tonio- und Kröger-Wesen‘ nie befreien kann, der aber in seiner Betrachtungsweise, in seinem ‚gnoseologischen Bewusstsein‘ eine ‚unvollendete‘, eine ‚nicht abgerundete‘, eine ‚nicht zu einem Ganzen geschmiedete Einheit‘, das heißt, ein lebendig-dynamisches Kunstwerk umreißt:

Zitat 14 (Kapitel 9)

Während ich schreibe, rauscht das Meer zu mir herauf und ich schließe die Augen. Ich schaue in eine ungeborene und schemenhafte Welt hinein, die geordnet und gebildet sein will, ich sehe in ein Gewimmel von Schatten menschlicher Gestalten, die mir winken, daß ich sie banne und erlöse: tragische und lächerliche und solche, die beides zugleich sind, – und diesen bin ich sehr zugetan. Aber meine tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen. (341)

6. Elemente einer literarischen Erklärungstheorie

Nun werden manche Aspekte einer literarischen Erklärungstheorie dargestellt, in der die bisher aufgedeckten Wiederholungstypen und Wiederholungsstrukturen untergebracht und etwas genauer beschrieben werden können.

Wir wollen von einer trivialen, aber bei den Analysen oft nicht ernstgenommenen Annahme ausgehen. Demnach referiert Literatur, wird sie als Literatur gelesen, nicht

unmittelbar auf eine von der gegebenen Textwelt unabhängige Wirklichkeit. Auch nicht auf ein Wirklichkeitsmodell im weiteren Sinne, das etwa mit biographischen Angaben, philosophischen oder psychologischen, mythologischen oder historischen oder anderen Konzepten als vorgegebenen Bezugsfeldern operiert. Eher sollte man umgekehrt vorgehen und zulassen, dass Literatur, der literarisch gelesene Text, einen eigenen Referenzbereich, eine eigene Welt etabliert, die dann in einer nächsten Phase der Analyse als alternatives Wirklichkeitsmodell zu beliebig anderen, relevant erscheinenden Wirklichkeitsmodellen in Beziehung gesetzt werden kann.

Eine solche Voraussetzung literarischen Lesens könnte leicht den Anschein erwecken, die Literatur sei es, die aus unerklärlichen Gründen lauter fiktionale Bezugsfelder erzeugt, während Nichtliteratur problemlos auf die Wirklichkeit, welcher Art auch immer, referiert. Demgegenüber gilt jedoch: Die Sprache selbst ist es – und nicht die Literatur –, die Fiktionales erzeugt, weil sie an sich nichts anderes erzeugen kann. Der Rezipient, der Leser ist es, der letztlich diese Bezugsfelder entweder entfiktionalisiert oder ihren Fiktionalitätsstatus bewahrt und sogar systematisch ausbaut.

Im ersten Falle, da also nichtfiktional gelesen wird, ordnet der Leser den Text bzw. die Textwelt einem bereits vorhandenen Wirklichkeitsmodell zu. Anders ausgedrückt: er lässt den Text bzw. die Textwelt durch das gewählte Wirklichkeitsmodell / durch die gewählten Wirklichkeitsmodelle erklären. (Ein solches Verfahren exemplifiziert für uns Jendrieiks Erklärung von Tonio Kröger mit Hilfe eines Grundschemas, das im Wesentlichen aus den philosophischen Konzepten von Schopenhauer und Nietzsche abgeleitet wird.)

Im zweiten Fall, da also fiktional gelesen wird, wird der Leser von der Hypothese ausgehen, dass die entstandene Sprachwelt durch kein bereits vorhandenes Wirklichkeitsmodell in ihrer Eigenart relevant erklärt werden kann. Deshalb nicht, weil das Übertragen solcher Modelle die Sachverhalte bzw. Sachverhaltsstrukturen der Textwelt unvermeidlich reduzieren oder deformieren würde. Demgegenüber ist es aber möglich, die Textaussagen bzw. die ihnen zugeordneten Sachverhalte und Sachverhaltsstrukturen als gegebene anzusehen und für sie eine mögliche Welt zu konstruieren. Eine Welt nämlich, in der sie aufgrund der Aufbauregeln dieser Weltebene auf die gegebene und nicht auf eine andere Weise bestehen.

Das System der Aufbau- oder Konstruktionsregeln der möglichen Welt, bei deren zunächst immer nur hypothetischer Formulierung, das heißt im Prozess der Etablierung dieser Welt man sich beliebiger Wirklichkeitsmodelle bedienen kann, die durch die Regeln ausgewählt oder zugelassen werden, stellt zugleich die Kohärenz die Struktur der fraglichen Welt her.

Fiktionales Lesen soll, da alle Texte sowohl fiktional als auch nichtfiktional gelesen werden können, noch keineswegs bedeuten, dass der auf diese Weise gelesene Text not-

wendigerweise ein literarischer Text ist. Immerhin, ohne hier auf Einzelheiten eingehen zu können, allein ein solches Herangehen ermöglicht es unserer Ansicht nach, literarische Strukturen in ihrem systemhaften Zusammenhang und in ihrer spezifischen Eigenart zu erkennen. Der praktische Umgang mit Literatur macht nämlich ganz eindeutig – dies würde wahrscheinlich kein Literaturforscher ernsthaft in Frage stellen –, dass in der literarischen Kommunikation, das heißt, in Texten, die im dargestellten Sinne mögliche Welten erzeugen, das gesamte Zeichenmaterial – abweichend von allen anderen Kommunikationstypen – als potentieller Zeichenträger funktioniert.¹² Es enthalten ferner die verschiedenen Ebenen des ursprünglichen Zeichenträgers nicht nur vorkodierte Eigenschaften, sondern auch solche, die im üblichen Sprachgebrauch keine Informationen vermitteln. Dies ist ein wesentlicher Grund dafür, einen theoretischen Unterschied zwischen Rezeptionsstrategien von semiotischen Prozessen mit oder ohne ästhetische Funktion anzunehmen. Wenn der Leser davon ausgeht, dass er im gegebenen Fall Rezipient eines ästhetischen Zeichenprozesses ist, dann wird er – eben durch die beschriebene fiktionale LeseEinstellung – versuchen, Beziehungen auch zwischen nicht präkodierte(n) Merkmalen des Zeichenmaterials herzustellen und diese mit den vorkodierten, das heißt mit den konventionellen Eigenschaften, in einen explikativen Zusammenhang zu bringen. Um die vorkodierten Zeichensysteme aufzuheben oder umzustrukturieren, die konventionell nichtkodierte(n) Elemente in überraschende und ungewöhnliche Codes zu verwandeln sowie neue Kodehierarchien aufzubauen, etabliert sich im Rezipienten ein spezifischer ästhetischer Kode, dessen semantischer Aspekt durch die Konstruktionsregeln möglicher Welten im oben ausgeführten Sinne interpretiert werden kann.

Die mögliche Verwendung des gesamten Zeichenmaterials in ästhetischen Prozessen oder die Umwandlung konventionell vorkodierter Zeichensysteme, kurz: die wesentliche Veränderung der Kodierungs- und Dekodierungsbedingungen, macht es ganz offensichtlich, dass der ästhetische Kode eines Kunstwerks, das heißt, die Konstruktionsregeln einer literarisch rezipierten Textwelt in unserer Redeweise, nie vollständig vorgegeben sein kann.¹³ Man kann nämlich im voraus nicht mit Sicherheit wissen – dies dürfte auch die Analyse von *Tonio Kröger* glaubhaft gemacht haben –, welche Elemente bzw. Strukturen der sprachlichen und soziokulturellen Zusammenhänge in welcher Anordnung sich später, im Laufe des erklärungskonstituierenden Prozesses auf relevante Weise als sinn- und strukturerzeugend erweisen werden. Damit ist einerseits gezeigt, warum nichtfiktionales Lesen nur mit geringer Wahrscheinlichkeit – wenn ja, dann eher zufälligerweise – literarische Erklärungskraft hat. Zum anderen lässt sich auch einse-

12 Siehe Posner, Roland: Linguistische Poetik. In: Althaus, Hans Peter / Henne, Helmut / Wiegand, Herbert Ernst (Hg.): Lexikon der Germanistischen Linguistik. Tübingen: Niemeyer 1973, S. 513-522.

13 Siehe ebd.

hen, dass fiktionales Lesen keineswegs einen Verzicht auf die Einbeziehung von Wirklichkeitsfragmenten bzw. Wirklichkeitsmodellen in die literarische Erklärung bedeuten soll. Die Bedingung ist nur, dass zunächst alle textexternen/intertextuellen Referenzen dem System der unter fiktionalem Aspekt aufgestellten Konstruktionsregeln untergeordnet, das heißt, durch diese Regeln ausgewählt, zugelassen und funktionalisiert werden.

7. Wiederholung und literarische Erklärung¹⁴

Der umrissene Ansatz einer literarischen Erklärungstheorie, insbesondere das zentrale Konzept der möglichen Welten, kann auch präziser formuliert werden. Demnach lassen sich mögliche Welten als Textwelt-Interpretationen der abstrakten Systeme von Konstruktionsregeln bestimmen. Eine Textwelt, etwa die Geschichte Tonio Krögers, wird in unserer Auffassung dadurch zu einer möglichen Welt, dass sie als ‚bildlich-konkretes Modell‘ einer ‚abstrakt-erklärenden Theorie‘ angesehen wird. Das Verhältnis von Theorie und Modell, von Konstruktionsregeln und Textwelten gemäß dieser Denkweise ist ähnlich dem Verhältnis von Theorie und Modell in den formalen und angewandten Wissenschaften. Natürlich bestehen wichtige Abweichungen im Hinblick auf die Beschaffenheit von Theorien und Modellen – im literarischen Bereich geht es doch grundsätzlich um Wert-Konstruktionen und nicht um formal-abstrakte Relationsgefüge. Andererseits liegt im Falle der Literatur normalerweise nicht die Theorie, sondern das Modell vor, in dem die Dispositionen für die Theoriebildung enthalten sind. Weil diese Theorie nicht transparent und unmittelbar zugänglich ist, muss sie im Laufe der Analyse als Hypothesensystem etabliert werden, da das Modell umgekehrt allein auf diese Weise ‚verständlich‘ wird, da es sich allein auf diese Weise als das Modell von etwas erweisen kann. Weil auf literarischem Gebiet Modell und Theorie organischer verbunden sind als im Falle der formalen und angewandten Wissenschaften, muss auch der Unterschied im dynamisch-kreativen Charakter gezeigt werden, indem die Wertesysteme, die durch die Ereignisreihen der Textwelten abgebildet oder modelliert werden, für die Modelle, für die Textwelten nicht vorgegeben sind, sondern, bei literarisch-fiktionaler Leseweise, erst durch sie konstruiert werden.

Welche Folgen hat nun die Theorie-Modell-Betrachtungsweise für die Explikation der Wiederholungsproblematik? Wir meinen, die Theorien, das heißt, die Systeme von

14 Eine erste Behandlung der ‚Wiederholungs‘-Problematik unter ähnlichem Aspekt befindet sich in Bernáth, Árpád / Csúri, Károly: Theorie literarisch relevanter Wiederholungstypen in narrativen Textstrukturen. In: Dressier, Wolfgang Ulrich / Meid, Wolfgang (Hg.): Proceedings of the Twelfth International Congress of Linguists. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft 1978, S. 643-645.

Konstruktionsregeln, sollten die abstrakte ‚Spur‘ der tatsächlichen, der literarisch relevanten Wiederholungen in den jeweiligen Textwelten/Modellen enthalten. Zugleich ist ja auch offensichtlich, dass die Systeme von Konstruktionsregeln recht differenziert, auf unterschiedlichen Hierarchieebenen der Erklärungstheorie untergebracht sein können.

Dementsprechend können auch die verschiedenen Wiederholungstypen und -strukturen – sie haben auch unserer Intuition gemäß nicht den gleichrelevanten Wert bei der literarischen Erklärung eines Textes – nicht unter einer einzigen Kategorie oder einer einzigen Abstraktionsebene subsumiert werden. Was heißt nun etwas genauer die metaphorische Redeweise: Literarisch relevante Wiederholungen der Textwelt sollten ihre abstrakte ‚Spur‘ in der Theorie hinterlassen? Man könnte überlegen, diese ‚Spur‘ in der Theorie als abstrakte Wiederholungsregel welcher Art auch immer erscheinen zu lassen. Einfacher und zugleich hinreichend scheint dagegen eine Lösung, nur ein einziges abstraktes Attribut (= ‚Spur‘) als Komponente des Regelsystems für je eine Wiederholungsstruktur in der Textwelt anzunehmen. Dieses Attribut, das als Wiederholungsvorschrift bzw. als Wiederholungsanweisung beim Aufbau der Textwelt zu gelten hat, müsste dann allerdings als ausgezeichnetes Attribut von allen anderen Attributen der Erklärungstheorie auch formal unterschieden werden.

Wiederholung kommt demnach in der Textwelt, das heißt auf der Modell-Ebene – aus literarischer Sicht – dadurch zustande, dass das ausgezeichnete Theorie-Attribut durch wenigstens zwei Textwelt- oder Modell-Stellen direkt interpretiert/abgebildet wird. Oder auch, dass wenigstens zwei Textwelt- bzw. Modell-Stellen indirekt, über ein System weiterer Vermittlungsinstanzen, auf dieses ausgezeichnete Theorie-Attribut bezogen werden können. Die Zahl der Theorie-Attribute und die Zahl der Theorie-Ebenen können natürlich genauso erhöht werden wie die Zahl der Textwelt-Interpretanten und die Zahl der Textwelt-Ebenen. Die zeigt unter anderem an, dass durch Wiederholungen zwar sehr vielfältige und komplexe, aber auch in ihrer Kompliziertheit wohlstrukturierte und feindifferenzierte Systeme entstehen.

Nun soll eine weitere Klärung der Wiederholung in literarischen Texten mit besonderer Rücksicht auf die eingangs gestellten Fragen vorgenommen werden.

Literarisch relevant sind in unserem Konzept alle Wiederholungen, die – neben den genannten Bedingungen – als Interpretationen eines ausgezeichneten Attributs der jeweiligen literarischen Erklärungstheorie angesehen werden können. Es gilt auch das Umgekehrte: Jene Wiederholungen, die – neben denselben Bedingungen – nicht als Interpretationen eines ausgezeichneten Attributs der literarischen Erklärungstheorie zu betrachten sind, haben keine literarische Relevanz. Sie können zwar auch eine Art Äquivalenz- oder Ähnlichkeitsrelation zueinander bilden – wie dies bei literarisch relevanten Wiederholungen der Fall ist, aber diese Äquivalenz- bzw. Ähnlichkeitsrelationen werden nicht durch eine literarische Erklärungstheorie des Textes als solche ausgewiesen.

Der Grad literarischer Relevanz bzw. der Funktionswert von Wiederholungen hängt vor allem davon ab, welcher Hierarchieebene einer literarischen Erklärungstheorie das interpretierte, ausgezeichnete Attribut angehört und wie umfassend die fragliche Ebene der Konstruktionsregeln den Strukturaufbau der möglichen Welt bestimmt.

Je nachdem, ob durch die Textwelt-Interpretanten das ausgezeichnete Attribut der eigenen literarischen Erklärungstheorie oder ausgezeichnete Attribute anderer literarischer bzw. nichtliterarischer Erklärungstheorien/Wirklichkeitsmodelle abgebildet werden, sprechen wir von textintern-motivischen oder textextern-intertextuellen Wiederholungen bzw. Wiederholungstypen. Auf diese Weise können Texte mit anderen Texten wie auch mit den unterschiedlichsten Wirklichkeitsmodellen systematisch verbunden werden, ohne dabei die eigene, durch das selbständige Regelsystem gesicherte Autonomie einzubüßen. Bei intertextuellen Wiederholungen können zwar, wie festgelegt, auch Attribute nichtliterarischer Erklärungstheorien durch Textwelt-Interpretanten abgebildet werden, aber diese Wiederholungen spielen nur in dem Falle eine literarisch relevante Rolle, wo sie zugleich auch Interpretanten irgendwelcher Komponenten der die mögliche Welt konstruierenden Regeln darstellen.

Die Festlegung, wonach ein einziges ausgezeichnetes Theorie-Attribut in der Textwelt eine ganze Struktur von Wiederholungen erzeugen kann, ist recht folgenreich. Die ‚Beteiligung‘ an diesem abstrakten Attribut, einfacher ausgedrückt: die Textwelt-Interpretation dieses Attributs als Grundbedingung für die Wiederholung, bedeutet nämlich, dass bei Wiederholungen nicht unbedingt auch eine textuelle Identifizierbarkeit vorausgesetzt werden muss. Eine ‚Beteiligung‘ am gemeinsamen Theorie-Attribut lässt sich nämlich nicht nur unmittelbar-textuell, sondern auch durch Synonyme, Paraphrasen oder eben durch Strukturähnlichkeiten realisieren. Der vergrößerte Spielraum von Ähnlichkeits- und Äquivalenzbeziehungen führt unter anderem zu jenen ganz besonderen – nur scheinbar beliebigen, weil in Wirklichkeit durchaus systemgebundenen – Gestaltungsmöglichkeiten fiktionaler Welten, die als Experimentfelder ernsthafte Wertalternativen der Wirklichkeit bzw. der Wirklichkeitsmodelle darstellen.

Abschließend sei noch folgendes betont: Historisch-pragmatisch-kulturelle Kontexte werden die abstrakten Festlegungen hinsichtlich des komplexen Phänomens der Wiederholung teils relativieren, teils modifizieren. Besonders Begriffe wie ‚Relevanz‘, ‚literarische Relevanz‘, ‚Grad literarischer Relevanz‘, ‚Hierarchieebenen‘, ‚Synonymik‘ usw. sind solchen Wandlungen ausgesetzt. Aber es ändert sich natürlich auch der größere Rahmen der Literaturauffassungen und ihrer Erklärungstheorien gleichermaßen. Sicher wird es immer wieder andere Erwartungen und Präferenzen und dementsprechend auch unterschiedliche Erklärungen oder Auslegungen geben. Trotzdem sind einer Willkür auch hier Grenzen gesetzt: Eine gewisse Konstanz, ein gewisser transhistorischer, transkultureller und transpragmatischer Charakter bleibt inmitten der Wandlungen je-

derzeit bewahrt. Diese Doppelheit, teilweise sogar Widersprüchlichkeit soll noch mit einem letzten Beispiel aus *Tonio Kröger* beleuchtet und aufgehoben werden.

Man kann etwa die ‚Blondheit‘ von Hans und Inge, die ‚Tanzfeste‘ bei Konsulin Husteede und in Aalsgaard, den ‚Spaziergang‘ mit Hans am Anfang und dann allein nach der Rückkehr in die Vaterstadt oder die ‚Inge-Szene‘, das ‚Lisaweta-Atelier‘ und den ‚Aalsgaarder Morgen‘ nicht nur historisch, kulturell oder pragmatisch bestimmt, sondern auch im gleichen Zeitraum, in derselben Kultur und sogar im gleichen pragmatisch-situativen Kontext recht unterschiedlich deuten. Es ist jedoch, unter welchen Umständen auch immer, kaum vorstellbar, ihre Wiederholungsbeziehung in Frage zu stellen. Täte man dies trotz alledem, so wäre das wahrscheinlich weder historisch noch kulturell oder pragmatisch bedingt. Es ginge einfach darum, dass man Literatur nicht als Literatur liest, dass Literatur in diesem Falle nicht gemäß ihren eigentlichen Funktionen betrachtet, sondern „auf ihre zwar möglichen, aber uneigentlichen Funktionen reduziert“ wird.¹⁵

15 Siehe Bernáth, Árpád: Goethe-Strukturen, Goethe-Interpretationen. Einführung in eine vergleichende Untersuchung der Texte: *Ganymed, Die Leiden des jungen Werther, Stella, Erlkönig und Faust*. In: Werner, Hans-Georg / Múske, Eberhard (Hg.): Strukturuntersuchung und Interpretation künstlerischer Texte. Halle/Saale-Wittenberg: Martin-Luther-Universität 1991 (= Wissenschaftliche Beiträge der Martin-Luther-Universität 14/1991; F 103), S. 260-276, hier S. 260.